

ANUARIO MUSICAL, N.º 66  
enero-diciembre 2011, 263-282  
ISSN: 0211-3538

*CON LAS GUITARRAS ABIERTAS.*  
**EL NEOPOPULARISMO COMO REACCIÓN Y PROGRESO EN LAS CANCIONES**  
**ESPAÑOLAS DE LOS AÑOS 30 DEL SIGLO XX**

*CON LAS GUITARRAS ABIERTAS. NEOPOPULISM AS A REACTION AND PROGRESS IN*  
*SPANISH SONGS, 1930s*

**Thomas Schmitt**  
Universidad de La Rioja

**Resumen:**

La composición musical española durante la década de los 30 del siglo XX muestra dos tendencias opuestas: una progresista, vanguardista y europeísta, y una más reaccionaria y conservadora. La Guerra Civil no fue una fisura que separara un antes vanguardista de un “después” o posterior reaccionario, sino que ambas tendencias coexistieron durante la década. Precisamente esta convivencia entre lo reaccionario (cuyo ejemplo podría ser una canción de Eduardo Sáinz de la Maza con poesía de José Cruset) y lo progresista (cuyo ejemplo sería la canción “Barrio de Córdoba” de Julián Bautista sobre un texto de García Lorca) se fundamenta ideológicamente en la misma categoría, lo popular, dándole a este concepto diferentes “sentidos”, como distanciamiento y reflexión vs. sencillez y casticismo. Estas categorías pueden verse en la estructura musical de las canciones.

**Palabras clave:**

España; canciones; 1930–1940; neopopularismo; Julian Bautista; Eduardo Sáinz de la Maza; Federico García Lorca; José Cruset.

**Abstract**

The 1930s in Spain show in the musical composition two opposing trends: a progressive modern and European one, and a more reactionary and conservative trend. In this sense the Civil War was not a gap, which separated an earlier avant-garde from a following or later reactionary tendency; both trends coexisted during the decade. Precisely this coexistence between the reactionary trend (which example might be a song of Eduardo Sáinz de la Maza with the poetry of José Cruset) and the progressive one (whose example could be the song “Barrio de Cordoba” by Bautista on a poem by Garcia Lorca) is ideologically founded in the same category of the popular, giving it only a different “senses” like distancing and reflection vs. simplicity and traditionalism. These categories are shown in the musical structure of the songs.

**Key words:**

Spain; songs; 1930s; neopopulism; Julian Bautista; Eduardo Sáinz de la Maza; Federico García Lorca; José Cruset.

La música de los convulsos años 1930–1940 es un buen ejemplo en la historia de la música de que las mismas pretensiones artísticas pueden causar diferentes resultados o manifestarse en soluciones opuestas. Si nos fijamos en las canciones para voz y piano, las creaciones musicales concretas, no son consecuencia de un simple empleo de categorías aisladas, sino más bien del afán de una nueva contextualización de estas categorías: el lenguaje oral, pero también el musical, alcanzan su significado no de manera aislada sino formando una red elocuente. La palabra concreta, presente y verdadera no existe, como ha mostrado Derrida<sup>1</sup>. No es la identidad (entre la cosa y la palabra) la que da el sentido, sino las diferencias entre los sentidos, pues se trata más bien de un libre discurso de los significados. El lenguaje (oral y musical) es simplemente un juego que combina los signos de modo libre, sustituyendo uno por el otro, recombiniéndolos según conviene.

Esta técnica inconsciente de dar diferentes sentidos a las mismas categorías la encontramos en algunas canciones para voz y piano que reflejan, de modo opuesto, la realidad musical en la España de 1930–1940: el recurso a la tradición para cimentar, por una parte, una tendencia musical nueva, vanguardista y moderna (cuyo modelo podrían ser las canciones de Julián Bautista), y, por otra parte, la tendencia más reaccionaria, conservadora y tradicional (por ejemplo, las canciones de Eduardo Sáinz de la Maza).

Pero antes de entrar en los detalles musicales tenemos que esbozar el contexto histórico. La situación ideológico–estética antes y durante de la Guerra Civil puede encuadrarse en dos corrientes: una progresista, vanguardista y europeísta, representada por Ortega y Gasset (*El arte deshumanizado*), por el “Concierto para 5 instrumentos y clave” de Manuel de Falla, por los acontecimientos en torno al Congreso internacional de Musicología en el año 1936 –con el estreno del concierto para violín de Alban Berg–, por la visita de Arnold Schönberg a Barcelona y también por la publicación de la revista *Música* (desde enero hasta junio del 1938) como portavoz de una cultura republicana.

La otra tendencia es más bien reaccionaria, conservadora. Su ideología se refleja, por ejemplo, en autores como Ernesto Giménez Caballero (*Arte y Estado*, Gráfica Universal, 1935), que aprecian el españolismo otorgando a la vez una sustancial importancia al catolicismo. En este sentido la Guerra Civil española (1936–39) no es una incisión (no hay un antes o un después de la guerra), sino más bien la continuación impuesta de una de estas tendencias: la tendencia reaccionaria, conservadora por lo menos durante los 10 primeros años de la posguerra, hasta que poco a poco va a resurgir la otra.

Este pensamiento de posguerra se deja resumir y concentrar en unos cuantos documentos que nos proporciona algunas categorías operativas cuyos conceptos son aplicables en última instancia a la música, como vamos a mostrar a continuación. Sobre todo la revista *Escorial* (fundada por Dionisio Ridruejo) y, para el campo de la música, la revista *Ritmo* (con los abundantes y llamativos artículos del padre Nemesio Otaño), nos proporcionan datos y argumentos para esbozar estas ideologías implícitas.

Intentamos, en un primer paso, trazar esta ideología reaccionaria, que determinó una gran parte de la vida cultural. Una valiosa información, especialmente sobre la música, la encontramos en dos artículos

---

1 DERRIDA, Jaques: *Grammatologie*. Frankfurt, Suhrkamp, 2000, p.76.

fundamentales, uno de Beatriz Martínez del Fresno<sup>2</sup>, y otro de Gemma Pérez Zalduondo<sup>3</sup>, donde se analiza minuciosamente la vida musical en aquellos años en sus diferentes facetas. Según Martínez del Fresno, el canto *noble* tenía una trascendencia superior precisamente por la fuerza de la *unificación*. “Para que las colectividades canten juntas es necesario encauzarlas por medio de cancioneros selectos, elaborados a partir del folklore y la música de carácter escrita por autores españoles antiguos y modernos”, así decía el Padre Otaño en la revista *Ritmo* (1941)<sup>4</sup>. Cualquier música vanguardista, entre la que se encuentra también el Jazz, hay que rechazarla, porque es música envilecedora, artística y moralmente, es, *grosso modo*, una música inconveniente.<sup>5</sup> La música, especialmente el canto “sencillo”, tenía un alto valor educativo y espiritual, cuyo glorificación se convierte fácilmente en algo tópico. El ideólogo Ernesto Giménez Caballero resume en su libro *Arte y Estado* (Madrid 1935) esta idea:

Y al volver de una esquina – en la calle del pueblo – una copla de amor o de trabajo. Eterna. La música elemental por donde empezó la música: el cantar. El séptimo cielo que busca la música – con toda su maquinaria mágica – está ahí: en lo elemental. Quizá tiene un nombre infinito y secreto: Dios<sup>6</sup>.

Esta defensa de una simplicidad directa y clara, expresada y resumida en la noción de “lo elemental”, favorece al canto de poesía sencilla y entendimiento fácil, con un contenido “humilde” y sincero (y nada extraño como las obras surrealistas). Consecuentemente se tratan los temas del amor, de la muchacha que va por el agua, de los niños, de escenas cotidianas, o sea, los temas “populares” en general. En estas canciones se afirman mutuamente el texto (frecuentemente en verso simple con rima sencilla y de arte menor) y la música (con una regularidad de las frases musicales), es decir, se duplican en su sencillez sin que haya un momento de tensión que podría causar, por ejemplo, una melodía diatónica en combinación con un acompañamiento de tonalidad libre. Esta tendencia hacia “lo elemental” la resume Sultana Wahnon de manera siguiente:

La estética escorialista se compondría de tres exigencias básicas (...): el predominio de la función referencial del lenguaje poético (*el sentido de la realidad*), la conformidad del contenido transmitido por ese lenguaje a la concepción católica de la vida y la muerte (*el dolor*) y, finalmente, el clasicismo formal (*el verso*)<sup>7</sup>.

Sin embargo, este recurso a lo sencillo fue también uno de los pilares de la estética vanguardista, progresista, y, hasta cierto punto, surrealista. Es decir, categorías como “pueblo”, “canción sencilla”, etc.

2 MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”, en *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. Universidad de Granada, 2000, vol. II, pp.31–82.

3 PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el Franquismo” en *Dos décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*. Universidad de Granada, 2000, vol. II, pp.83–102.

4 MARTÍNEZ DEL FRESNO: *Realidades*, op. cit., p.37.

5 MARTÍNEZ DEL FRESNO: *Realidades*, op. cit., p.37 y p.76.

6 PÉREZ ZALDUONDO: *La música en el contexto*, op. cit., p.90.

7 WAHNON, Sultana: *La estética literaria de la posguerra: del fascismo a la vanguardia*. Ámsterdam, Atlanta, 1998, pp.121-131.

las encontramos también en García Lorca, para quien son una *conditio sine qua non*, pues, como decía el poeta “por las calles más puras del pueblo me encontraréis”<sup>8</sup>. E incluso Manuel de Falla considera importante el canto popular cuando dice en su artículo “Nuestra Música”:

Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra*. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias, constituyen lo esencial de esos cantos, y el pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las líneas puramente melódicas de sus canciones [...] Hay que tomar la inspiración directamente del pueblo<sup>9</sup>.

Esta referencia a lo popular muestra la importancia que la vanguardia le otorgaba. Sin embargo, no se trata de una copia al pie de la letra, de manera literal, de lo popular, sino sólo de una conservación, como decía Falla, del *espíritu*.

En la misma dirección van las declaraciones de García Lorca, para quien la noción del pueblo es relevante para la creación artística.

En todos los paseos que yo he dado por España, un poco cansado de catedrales, de piedras muertas, de paisajes con alma, me puse a buscar los elementos vivos, perdurables, donde no se hiela el minuto, que viven un tembloroso presente. Entre los infinitos que existen, yo he seguido dos: las canciones y los dulces. Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, incorporada al panorama como arbusto reciente, trayendo la luz viva de las horas viejas, gracias al soplo de la melodía<sup>10</sup>.

La música es, en este sentido, fundamental, pues muestra la particularidad e individualidad de un “pueblo”.

En la melodía, como en el dulce, se refugia la emoción de la historia, su luz permanente sin fechas ni hechos. El amor y las prisas de nuestro país vienen en las tonadas, o en la rica pasta de turrón, trayendo vida viva de las épocas muertas. [...] La melodía, mucho más que el texto, define los caracteres geográficos y la línea histórica de una región, y señala de manera aguda momentos definidos de un perfil que el tiempo ha borrado. Un romance, desde luego, no es perfecto hasta que no lleva su propia melodía, que le da la sangre y la palpitación y el aire severo o erótico donde se mueven los personajes. La melodía latente, estructurada con sus centros nerviosos y sus ramitos de sangre, pone vivo calor histórico sobre los textos que a veces pueden estar vacíos y otras veces no tienen más valor que el de simples evocaciones<sup>11</sup>.

8 GARCÍA LORCA, Federico: conferencia “Canciones de cuna españolas. Añada. Arrolo. Nana. Vou veri vou.”, en *Obras Completas*. Vol. III, ed. por Miguel García-Posada, Barcelona, Gutenberg, 1996, p. 113.

9 DE FALLA, Manuel: *Escritos sobre música y músicos*. (Ed. por Federico Sopeña), Madrid, Espasa Calpe, 1988, p.56.

10 GARCÍA LORCA: *Obras Completas*, op. cit., pp. 113–114.

11 GARCÍA LORCA: *Obras Completas*, op. cit., p. 114.

Pero mientras que para Giménez Caballero todo aquello son trivialidades que en el sentido concreto de la palabra significan lo que expresan, para Lorca la belleza que se muestra en las canciones no es superficial, “no es serena, dulce, reposada, sino ardiente, quemada, excesiva, a veces sin órbita”<sup>12</sup>. La finalidad del canto (y de todos los tópicos derivados de él) para los reaccionarios es la construcción de una idea de unidad del “pueblo”, de la nación, cuyos otros pilares son el castellanismo o casticismo (en cierto modo también el catolicismo), sin ningún distanciamiento, y sin ninguna reflexión crítica. García Lorca, por otra parte, busca precisamente la distancia, la abstracción de lo popular, y lo general, que va mucho más allá del simple tópico “pueblo”. Las palabras de García Lorca en una conferencia sobre su *Romancero gitano* aclaran que no se trata de una poesía folklorista y casticista, sino más bien de:

un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano ni una pandereta, donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande que es la Pena<sup>13</sup>.

Comparamos ahora dos canciones que nos sirven, de modo paradigmático, para concretar las dos posibilidades de un neopopularismo musical: la primera canción, la “Canción de los Siete Marineros” (1940), es de Eduardo Sáinz de la Maza (1903–1982), hoy en día sólo conocido como compositor de obras de guitarra, que, sin embargo, escribió música para piano y canciones para voz y piano<sup>14</sup>. La segunda canción, “Barrio de Córdoba”, casi del mismo año que la de Sáinz de la Maza, es de Julián Bautista (1901–1961)<sup>15</sup>. Vamos a analizar la “Canción de los siete marineros” de Eduardo Sáinz de la Maza. El texto de José Cruset es el siguiente<sup>16</sup>.

12 GARCÍA LORCA: *Obras Completas*, op. cit., p. 116.

13 GARCÍA LORCA: *Obras Completas*, op. cit., p. 179.

14 Eduardo Sáinz de la Maza vivió, pese a algunos traslados familiares tempranos, a partir de 1916 toda su vida en Barcelona, donde enseñaba y componía. Sin embargo, no perteneció a ningún círculo artístico, por ejemplo al “Círculo Manuel de Falla” (desde 1947) que reunió a personajes como Juan Eduardo Cirlot, Juan Comellas, Josep Casanovas, Manuel Valls, etc.), por lo que su biografía refleja bien la de un compositor “corriente”, nada excepcional, como había otros en el Nuevo Estado. Al mismo tiempo, en Barcelona, la revista “Dau al set” edita un monográfico dedicado a Schönberg. El ciclo de las seis canciones está publicado en SCHMITT, Thomas: *Eduardo Sáinz de la Maza. Guitarrista-Compositor-Profesor*. Logroño, Ediciones El Gato Murr, 2011.

15 Esta canción forma parte del ciclo “Tres ciudades” de 1937. La canción en cuestión se publicó por primera vez, como partitura suplemento, en la revista *Música* (n.1, enero 1938).

16 El ciclo “Seis Canciones de la siempre novia” del año 1940 se basa en textos de José Cruset y consta de (1) la *Canción de la siemprenovia*; (2) *Canción de Marcela*; (3) *Canción de la tortuga*; (4) *Canción de la luna llena*; (5) *Canción de los Siete Marineros* (Sáinz de la Maza cambia aquí el término *marinos* del poeta en *marineros*); (6) *Marinero de Estrellas*. El texto o la poesía está publicado en CRUSET, José: *Poesía anterior*. Barcelona, seuBa ediciones, 1991, pp. 244–253. Para más información sobre Cruset y la poesía de posguerra en Cataluña, véase MANJÓN-CABEZA CRUZ, Dolores: *Poesía en castellano en Barcelona (1939–1950)*. Tesis doctoral, UNED, Alicante, Taller digital, 2007.

*Canción de los siete marinos*

Siete marinos  
 alegres  
 vienen cantando;  
 llevan gaviotas  
 en la visera, volando,  
 y estrellas de mar  
 en la bocamanga,  
 brillando;  
 y una mujer azul  
 en el antebrazo,  
 cantando.  
 Siete marinos  
 alegres  
 cantando.  
 – Llegar a la luna  
 en un pez espada  
 y morir allí  
 contemplando, los astros,  
 contemplando los astros  
 con el telescopio de una pajita de horchata  
 ... llegar a la luna  
 en un pez espada...  
 ¡Marinos!  
 – Nuestra canción  
 la aprendimos  
 en un mar sin mapa:  
 ... llegar a la luna  
 en un pez espada...

Como se ve, la rima es muy simple (*cantando, volando, brillando*, etc.) pese a que hay cierta irregularidad en los versos. Las imágenes aplicadas son concretas y no conllevan ningún simbolismo (*marineros alegres vienen cantando, las estrellas brillan*, etc.). Si hay metáforas (*el telescopio de una pajita de horchata*), entonces son fácilmente comprensibles.

En otras canciones de Sáinz de la Maza la situación es similar. Citamos sólo el texto de la nana “Marinero de estrellas”<sup>17</sup>.

---

17 CRUSET, *Poesía anterior*, op. cit., p.252.

*Marinero de estrellas*

Los niños pescan luceros  
 en una barca sin velas,  
 y en la cima azul del mástil  
 llevan algas marineras.  
 Los niños pescan luceros  
 en una barca con alas,  
 y el liso viento marero  
 dice gaviotas muy altas.  
 – Con un puñado de viento  
 y con las redes mojadas  
 de espuma blanca y luceros  
 tendremos velas rizadas  
 para llegar hasta el cielo.  
 Los niños pescan luceros...  
 ¡Qué sueño tan blando ha sido  
 el de las redes mojadas!  
 – Yo quiero pescar luceros  
 en una barca con alas...  
 quiero llevar una barca  
 con espuma azul, sin velas...  
 quiero un lucero – ¡el más alto! –  
 y colgar en mi ventana.  
 – Duérmete, mi niño, duerme,  
 que la noche ya se apaga;  
 que vienen flores dormidas  
 por la niebla sonrosada,  
 como pájaros sin alas.  
 ...¡qué sueño tan blando ha sido!

Formalmente se basan las estrofas en rimas asonantes casi siempre en los versos pares, parecidas en su tono narrativo a los romances. La ausencia de una estructura y un significado complicados (todo lo que se dice puede existir o es así) favorece lógicamente una fácil comprensión. En la segunda estrofa se da enseguida la clave para entender el poema, pues sólo se trata de un sueño y un deseo de un niño. Esta sencillez literal se refleja también en la música misma.

**Canción de los siete marineros**

Música: Eduardo Sáinz de la Maza  
Texto: José Cruset

[Allegro]

6

19

Sie - te ma - ri - nos a - le-gres vic-nen can - tan - do; lie - van ga - vio - tas en la vi - se-ra, vo -

19

lan - do, y es - tre - llas de mar en la bo - ca - man - ga, bri - llan - do;

25

y\_u-aa nu-jer a - zúl en el an - te - bra-zo, can - tan - do. Sie-te ma - ri - nos a - le-gres vic-nen can -



25 *y\_u-na mu- jer a - zul en el an - te - bra - zo, can - tan - do. Sie - te ma - ri - nos a - le- gres vie- nen can -*

31 *tan-do lle- van ga - vio - tas. -Lle- gar a la lu - na en un pez es - pa - da y mo- rir a - llí con - tem -*

37 *plan - do, los as - tros, con- tem- plan- do los as - tros con el te - les - co - pio de una pa - ji - tade hor -*

43 *cha - ta. ...lle - gar a la lu - na en un pez es - pa - da, lle- gar a la lu - na en un pez es - pa - da...*

49 *Sie - te ma - ri - nos!*

49 Sie - te ma - ri - noa!

55 Sie - te ma - ri - nos a - le-gres vie - nen can - tan - do; lle - van ga - vio - tas en

61 la vi - se - ra, vo - lan - do. y es - tre - llas de mar en la bo - ca - man - ga, bri - llan - do;

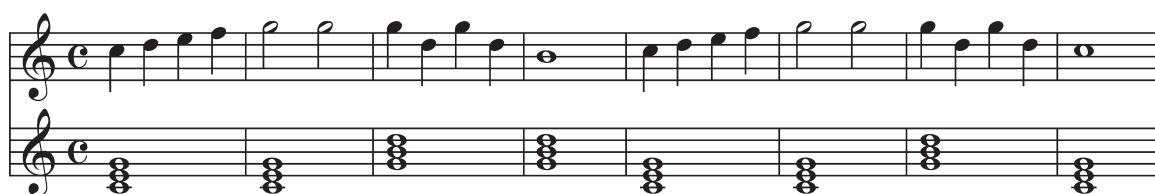
67 y u - na mu - jer a - zul en el an - te - bra - zo, can - tan - do. Sie - te ma - ri - nos a -

73 le-gres vie - nen can - tan - do lle - van ga - vio - tas. Ay!

**Ejemplo 1:** Eduardo Sáinz de la Maza, *Canción de los Siete Marineros* (1940)

Los ocho compases de la introducción se mueven desde la tónica hasta la dominante y repiten siempre dos veces el mismo motivo (compases 1–2 con 3–4; y cc.5–6 con 7–8). La primera repetición (compás 3s) cambia la tonalidad, “dice” lo mismo que antes, pero ahora en la subdominante, que da cierto toque de sentimentalismo a la repetición. Curiosamente es este “efecto de subdominante” (por ejemplo, su uso en una cadencia de modo aislado o después de la dominante) ya desde el Romanticismo una metáfora o un símbolo de la añoranza. Del mismo modo puede entenderse el compás 5 (con un cambio de tiempo, 3/4); el uso de la relativa (Mib mayor) al repetir el motivo es sólo para dar o cambiar el color. El compás 7 tiene la función de la doble dominante para preparar ampliamente el calderón compuesto en el compás 8, es decir, la introducción marca claramente su efecto de incisión y preparación para la primera estrofa con una amplia dominante en Re mayor con séptima. Todo aquello ocurre en una regularidad de fraseo que podemos describir simétricamente como 2+2+2+2.

Después de la introducción de 8 compases sigue la primera estrofa, introducida con 4 con un poco de *swing* (pero “domesticado”); armónica y funcionalmente se trata de la tónica (Sol mayor) a la que se añade la sexta. Pero lo que llama directamente la atención es el hecho de que la melodía ya implica o conlleva en sí misma la armonía, un fenómeno que es muy típico para las melodías clásicas, donde hay una correspondencia entre las partes melódicas y donde existen elementos complementarios en forma de una primera frase (“pregunta” o antecedente) y una segunda frase (“respuesta” o consecuente). Esta “melodía clásica” lleva implícitamente su armonía propia, de tal manera que la simetría melódica necesita para su comprensión una correspondencia melódica y rítmica. Es decir, la individualidad melódica (que caracteriza muchas melodías de Mozart) está proyectada sobre una generalidad armónica que sustancialmente trabaja con la tónica y la dominante. En el siguiente Ejemplo 2 de “prototipo” he reducido esta melodía “clásica” a lo esencial para que se vea cómo define la armonía por una parte las posibilidades melódicas y, por otra parte, cómo la ponderación causa la simetría.



### *Ejemplo 2*

La melodía de la canción de Sáinz de la Maza se basa en los mismos principios clásicos de estructura. Los compases 8 hasta 11, son, como ya he dicho, una introducción del piano en Sol mayor; un cierto dinamismo se consigue con la célula armónica que comprende cada compás debido a la relación tónica–dominante; la sexta añadida no tiene ninguna función, es más bien para camuflar la sencillez o añadir un timbre diferente. Debido a la simetría de las partes (con regula-

ridad se intercambian la tónica y la dominante) es bastante fácil “adivinar” a dónde va la melodía, es decir prevenir la continuación melódica. No hay sorpresa, la expectativa del oyente se cumple plenamente<sup>18</sup>.

La melodía, la voz del canto, comienza finalmente en el compás 13. La primera frase va de los compases 13 a 16; después se repite, en los compases 17–20, lo anterior; y en los compases 21–24 hay mezcla entre La menor y Re<sup>7</sup>. En los compases 24–28 se interpreta el La en la melodía como tercera menor de Fa#; el movimiento en las células, pesa a todo, es mínimo; Fa# ---> Si menor. El compás más “extraño” parece el compás 28 (Si–Re#–Fa#–La y una novena Do#) pero es funcionalmente un acorde de dominante hacia Mi menor o Mayor. Los compases 29–32 retoman el comienzo de la melodía con la misma armonización añadiendo el tónico de los tresillos. La estructura o el fraseo, por tanto (a partir del compás 8) es el siguiente:

4 (introducción) + 4 (Sol Mayor) + 4 (Sol Mayor) + 4 (La menor) + 4 (relativa) + 4 (como epílogo)

La segunda estrofa comienza en el compás 33 y respeta la estructura del poema (*Llegar a la luna en un pez espada...*) al cambiar el compás (6/8) y la tonalidad (Si menor). Esta sección se parece a un recitativo donde los acordes refuerzan los acentos de las palabras. La armonía es muy sencilla: si quitamos la “sixte ajoutée” tenemos, por ejemplo, en el compás 34, la sencilla sucesión Si menor – La mayor. Es decir, funcionalmente siempre pueden entenderse los acordes, como el acorde del compás 51, que prepara la repetición o la primera estrofa y es un acorde de dominante, Re–Fa#–La–Do–Mi, con una tercera más añadida. Pero su efecto armónico es claramente la preparación de la entrada de una nueva estrofa. En los compases 52–75 se repite literalmente la primera estrofa. El “Ay” final de los compases 76–78, está añadido por Sáinz de la Maza, para enfatizar la conclusión con un giro muy tónico: Mib – Re – Sol (con séptima).

Resumimos los elementos que definen este neopopularismo: (1) una poesía sencilla, con rima simple y organizada en estrofas; (2) las metáforas son fáciles de entender, (3) no hay extrañamiento, sino “predomina de la función referencial del lenguaje poético” (Wahnon), (4) la música afirma el texto tanto formalmente como también según su contenido, pues usa una simetría melódica, como una sencillez armónica.

Vemos ahora un canción de Julián Bautista (1901–1961), su “Barrio de Córdoba”<sup>19</sup> de la colección de “Tres ciudades” (1937).

18 Por el contrario Manuel de Falla decía en una encuesta abierta, realizada por la revista *Musique* en 1929 que uno de los “polos de repulsión” era “el empleo de fórmulas reconocidas como de ‘utilidad pública’” (en FALLA: *Escritos*, p.120).

19 Publicada como partitura suplementa en *Música*, n.1, enero 1938.

En oposición a Eduardo Sáinz de la Maza perteneció Bautista al “grupo de Madrid”, integrado por Salvador Bacarisse (\*1898), Fernando Remacha (\*1898), Juan José Mantecón (\*1896), Gustavo Durán (\*1906), Rosita García Ascot (\*1906) y Rodolfo Halffter (\*1900) y Gustavo Pittaluga (\*1906).

# Barrio de Córdoba (Tópico nocturno)

Julián Bautista  
(Texto: F. García Lorca)

**Lentamente** (M.M.  $\text{♩} = 40$ )

*Los dos Ped.*

*pp* *dolce express.*

*3* *6* *3* *7* *rall.*

*suavemente a tempo* *p* *rall. pochiss....* *pp* *(vibrato)* *a tempo*

*12* *mf* *molto espressivo* *p*

En la cu - sa se de - fien - den de las es - tre - llas. La no - che se de - rum - ba

*mf* *espress.* *p* *sfz* *espress.* *sfz*

*18* *mf* *Tempo 1.º* *(con emoción)*

*rubato* *¡Ah!* *¡Ah!* *pp* *vibrato* *p*

*f* *apass.* *3* *mf* *p* *p* *p*

*un poco marcato*

24  
muer - ta con u - na ro - sa - na - da o - cul - tien la ca - be - lle - ra.

29  
Seis ru se ño res la llo ran en la te ja (perdendosi)  
espress.  
molto rall. a tempo  
suavemente

33  
Lus gen tes van sus pi  
vibrato  
espress. loco  
rall. 6  
pp  
mf  
marcato

39  
ra - ño van sus pi -  
Tempo 1°  
p  
ligado  
Los dos Ped

42  
ra - ño con las gui - ta - ras a - hier tus. (perdendosi)  
pp  
quasi pizz.  
ppp

**Ejemplo 3: Julián Bautista, “Barrio de Córdoba” (1937)**

El texto no tiene nada que ver con la poesía simplicista de Cruset, pues se trata de un poema de García Lorca extraído de su “Poema del Cante Jondo” del año 1921, una copla breve y muy condensada donde el aparente neoprimitivismo es cálculo y pura intención. He aquí el texto:

*Barrio de Córdoba*  
*Tópico Nocturno*

En la casa se defienden  
de las estrellas.  
La noche se derrumba.  
Dentro hay una niña muerta  
con una rosa encarnada  
oculta en la cabellera.  
Seis ruiñeñores la lloran  
en la reja.

Las gentes van suspirando  
con las guitarras abiertas<sup>20</sup>.

La textura, a primera vista, es muy sencillo, y parece como si García Lorca quisiera evocar conscientemente en este poema la tendencia neopopular, pero con diferentes medios. Formalmente, el poema es simple, parecido a una copla breve, pero muy condensada: las dos estrofas y las palabras empleadas son muy sencillas (*casa, noche, estrellas, niña*, etc.), pero el contenido es mucho más trágico que en el poema de Cruset, debido al deslizamiento semántico. Aunque el subtítulo aluda al “Tópico nocturno”, es precisamente la ausencia de los tópicos lo que destaca en este poema. Lorca es casi surrealista debido a las muchas imágenes nuevas y extrañas para el receptor aunque expresadas con palabras comunes: si para Cruset tienen “las barcas, alas”, “las redes son mojadas de espuma blanca”, en Lorca, al contrario, “se derrumba la noche”, la niña “tiene una rosa encarnada en la cabellera”, y las “las guitarras están abiertas”. El texto es trágico, opuesto a la alegría superficial del popularismo de Cruset. Lorca suena “popular” pero no lo es, porque experimenta, combina lo conocido de manera que sale lo desconocido. Es un canto ciego, como “un ruiñeñor sin ojos”<sup>21</sup>, donde la metáfora de la noche sirve para alejar o distanciarse de un lugar concreto; la situación debería de ser más general, absoluta y fuera del tiempo o del espacio.

Esta obvia sencillez poética que muestra detrás un mundo extraño y complicado donde la apariencia engaña y no coincide con el asunto, tiene su correlación en la música de Bautista.

20 GARCÍA LORCA: *Poesía*, vol. 1, (ed. por M. García Posada), Madrid, Akal, 1989, pág. 351.

21 Así el propio García Lorca en su conferencia “Arquitectura del cante jondo” (*Obras Completas*, p.45).

Formalmente, la canción es en Mib mayor, pues comienza con Mib y termina con Mib, pero a lo largo de la pieza hay tantos campos armónicos diferentes que obstaculizan este centro tonal. Lo que más llama la atención (y lo que distingue esta música de la de Sáinz de la Maza) es la irregularidad en todas las facetas, como la amplia introducción de 11 compases. No es una parte puramente formal, sino que evoca el ambiente, imitando el cante jondo. A la regularidad del bajo (la mano izquierda con corcheas iguales), se contrapone una melodía más libre y flexible (en Sáinz de la Maza, al contrario, era todo, bajo y melodía, regular, la melodía había nacido de la armonía).

La sutilidad de composición de Bautista podemos observarla en tres diferentes niveles: (1) por una parte hay una melodía, libre y flexible, en Mib menor, evocando o estilizando el “cante jondo”, pero también (2) una melodía intermedia, en terceras de “suspiro” (Reb/Fab – Mi/Sol – Si/Re – La/Do), y (3) un bajo descendente Mib (compases 1–6) – Re (compases 7–10) – Do (compases 11ss). El tópico de “lo español” o del “cante jondo” (el descenso frigio) no se muestra de manera destacada, sino más bien escondido y extendido a lo largo de más de 10 compases.

Esta introducción no “introduce” en el sentido de preparar el comienzo de la voz cantante (como en la “Canción de los siete marineros” donde está, además, subordinada a las siguientes estrofas), sino que aparece esta voz del canto subidamente, como si continuara la “voz” del cante jondo del piano. La introducción es tan esencial porque contiene ya lo que sigue posteriormente, todos los motivos y elementos musicales de la pieza; los 11 compases de la introducción son, en este sentido, un banco de datos.

Pero entremos en más detalles: no existe, como en la canción de Sáinz de la Maza, una regularidad o simetría de frases de la voz, pues ninguna tiene la misma longitud. “En la casa se defienden” (compás 12), con anacrusa, consta de un compás y medio; “de las estrellas” (compás 14), anacrusa de tres notas, un compás; “La noche se derrumba” (compás 16), 2 compases.

Cada verso comienza y sigue de modo diferente, lo que impide una simetría de fraseo. Y si existe la misma longitud en las frases (“Dentro hay una niña muerta”, compás 23, dos compases; “Con una rosa encarnada”, compás 25, dos compases; “Oculta en la cabellera”, compás 27, tres compases; “Seis ruiseñores la lloran en la reja”, compás 30, tres compases) son melódicamente muy distintas y no guardan similitud entre ellos.

Además, cada frase musical (que mayoritariamente coincide con el verso del poema) no traspasa el intervalo de la sexta, típico, según Manuel de Falla, para el canto primitivo del oriente y el “cante jondo”<sup>22</sup>. Y la repetición de una nota, como observamos en “las gentes van suspirando” (compás 37ss) o “con las guitarras abiertas” (compás 42ss) donde se insiste melódicamente en la nota Si y Sib, es otra de las características del canto primitivo<sup>23</sup>. Esta irregularidad de las frases musicales tiene su equivalencia en la armonía que es, para describirla así, tonal pero bastante libre.

Como ya hemos dicho más arriba, la introducción del piano (compases 1–11) usa el tópico de la es-

22 “Segundo: Reconocemos como peculiar del *cante jondo* el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta”. (Citado en MOLINO FAJARDO, Eduardo: *Manuel de Falla y el “Cante jondo”*. Granada, Archivum, 1990, p. 215)

23 “Tercero: El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior”. (Citado en MOLINO FAJARDO: *Manuel de Falla*, op.cit., p.215)



cala frigia (Sol–Fa–Mi) de modo más distanciado y escondido en el bajo como Mib–Re–Do. La melodía de canto/voz (que comienza en compás 12 con una anacrusa) podría armonizarse también de otra manera. Sólo la melodía (La–Si–Do–Re–Si–Do–La–Si–Sol#–La–Fa#–Sol–Fa–Sol–Fa–Mi) parece un La menor (una mezcla entre melódico y natural), pero la armonía resultante no tiene nada que ver con el La menor (los acordes parecen más bien centros sonoros en torno al sonido Do–Re–Mib–Fa#–La del compás 13).

Vemos más detalladamente la figura del tresillo que aparece varias veces en el canto para concluir el fraseo (compás 15, 24, 26, 28, 31, 32, 39, 42 y 44). La función de este tresillo es adornar la penúltima nota para enfatizar de esta manera la nota final, mientras que se mantiene la armonía. El siguiente ejemplo resume algunas de las posibilidades de su empleo:



#### *Ejemplo 4*

Por tanto, este tresillo puede también entenderse como tópico de la música popular, pues casi todas las seguidillas, tiranas o boleros lo aplican frecuentemente, e incluso en “La canción de los siete marinos” lo encontrábamos en el compás 32. Bautista usa también esta figura, pero se “distancia” de ella. En vez de retomar las notas anteriores (para afirmar el gesto descendente y concluyente) modifica melódicamente esta figura saliendo de la escala.



#### *Ejemplo 5: Julián Bautista, “Barrio de Córdoba”, compás 12ss*

En el Ejemplo 5 esperamos la versión b.), la frase usa el La menor melódico y cumple de esta manera lo que esperamos. El Ejemplo 5a, la versión de Bautista, nos engaña al cambiar el ducto melódico, el típico tresillo ya no es algo superficial, añadido automáticamente al final de la frase, sino que destaca del contexto melódico y llama la atención.

O en el siguiente Ejemplo 6, donde esperamos la versión b.) con el Si natural, mientras que Bautista cambia el modo con el Sib (Ej.6a).

The image shows two musical staves, labeled a.) and b.), representing different versions of a melodic phrase. Both staves are in 3/4 time. Staff a.) is in a key signature of one flat (B-flat) and starts with a treble clef. Staff b.) is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and also starts with a treble clef. Both staves show a melodic line with eighth and quarter notes, and a bass line with a triplet of eighth notes. The measures are numbered 23 and 24.

### *Ejemplo 6*

Aparte del cambio de sentido del tresillo (en vez de figura secundaria es ahora algo importante) destaca otro aspecto típico que podríamos caracterizar como “mecánico” o repetitivo. Ya desde el primer compás se advierte esta técnica con las quintas Mib–Sib en la mano izquierda, que se modifican en figuras como la del compás 7ss como si fueran un arpeggio (Re–La/Do).

La repetición mecánica de un acorde o de una figura de acompañamiento, mientras que la melodía o el fraseo es siempre un poco diferente y modificado (es decir, ninguna frase de la voz es exactamente igual que otra), parece obviamente una contradicción: en la canción de Sáinz de la Maza teníamos una correlación entre sencillez melódica y armónica, entre simetría de fraseo del piano y del canto. Aquí en la canción de Bautista el asunto es al revés, pues la sutilidad del fraseo en la voz del canto está opuesto al acompañamiento repetitivo o mecánico del piano. Mientras que el acompañamiento en la canción de Sáinz de la Maza era también repetitivo (siempre la misma figura en el piano), distorsiona Bautista con los elementos repetitivos la percepción; la melodía y el acompañamiento no se afirman sino que cuestionan precisamente la idea tradicional de una “canción con acompañamiento de piano”. En otras palabras, hacen visible/audible el problema de componer una canción sencilla.

Y aún más: estas dos técnicas que hemos observado en Bautista (el cambio del giro melódico hacia lo inesperado, y el aspecto mecánico) son métodos para distanciarse de la música “tópica”, para conseguir una “nueva manera de oír”; o sea, para escuchar de modo más fresco y auténtico la música. En el fondo todo nos suena conocido y familiar pero algo no encuadra, y enturbia nuestra sensación. Exactamente este distanciamiento fue lo que caracterizó al Formalismo Ruso, en el que el “método formal” jugaba un papel fundamental, pues se trata de dar una visión nueva de las cosas cuya percepción, por costumbre y hábito, ya no es como debería ser:

Si examinamos las leyes generales de la percepción, veremos que, una vez convertidas en habituales, las acciones llegan a convertirse también en automáticas. Todas nuestras costumbres así se refugian en un medio inconsciente y automático; aquellos que pueden recordar la sensación que tuvieron al tener por vez primera la pluma en la mano o al hablar por vez primera una lengua extranjera y que pueden comparar esta sensación con la que experimentan al hacer la misma cosa por milésima vez, estarán de acuerdo con nosotros. [...] «Continuaba sufriendo en la habitación y, dándome la vuelta – me aproximé al diván y no podía recordar si había sufrido o no. Como estos movimientos son habituales e inconscientes no podía acordarme y advertía que era ya imposible hacerlo. Así, pues, si he sufrido y si lo he olvidado, es decir, si he actuado inconscientemente, es exactamente como si no lo hubiera hecho. Si algo consciente me hubiera visto se podría restituir el gesto. Pero si nadie lo ha visto o si lo ha visto inconscientemente, si toda la compleja vida de muchas personas se desarrollase inconscientemente, es como si esa vida no hubiera tenido lugar [...] De este modo se pierde la vida transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los vestidos, los muebles, la mujer y el miedo de la guerra. [...] La finalidad del arte es proporcionar una sensación de objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetivos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción en arte es un fin en sí mismo y debe ser prolongado; el arte es un medio para sentir la transformación del objeto, lo que ya está transformado no importa para el arte<sup>24</sup>.

Por la automatización perdemos la capacidad de percibir las cosas, y con el método de la mecanización podemos recuperarla: hay que producir este “nuevo ver”, hay que crear distanciamiento en el arte mediante, por ejemplo, la parodia.

El ente de la parodia está en la mecanización de un determinado método por lo que esta mecanización sólo se nota cuando el método, el cual se mecaniza, esté conocido. De esta manera la parodia cumple un doble deber: la mecanización de un método determinado y la organización de un material nuevo al cual pertenece también el antiguo método que se mecaniza.

La mecanización de un método lingüístico puede realizarse por su repetición, que no coincide con el plan compositivo, también mediante un intercambio de partes (la parodia común –la lectura de un poema de abajo hacia arriba), mediante desplazamientos del significado jugando con las palabras (las parodias en las escuelas de poemas clásicos al añadir un estribillo con doble sentido [...] y finalmente mediante la disolución de los métodos análogos y la unificación con los métodos opuestos<sup>25</sup>.

---

24 SKLOVSKI, Victor: “El arte como procedimiento”, en *Formalismo y vanguardia*. Ed. por Alberto Corazón, Madrid, 1973, pp. 94s.

25 TYNJANOV, Jury: “Dostojewskij und Gogol”, en *Texte der russischen Formalisten*. Ed. por J. Striedter, vol. I, Munich, Fink, 1991, p. 331.

Estos aspectos esenciales, estos métodos formales para conseguir una nueva “percepción auditiva”, podemos observarlos también en la canción de Bautista. La repetición “mecánica” de los intervalos o acordes en la mano izquierda destaca la función del acompañamiento pero, a la vez, lo cuestiona y lo pone en duda. Y el cambio de función de los tresillos (en vez de algo puramente ornamental, ahora es sustancial) recupera también las “leyes generales de percepción”. E incluso en el texto de García Lorca observamos la disolución de los métodos análogos, pues en Lorca “la noche se derrumba”, las “guitarras están abiertas”, y no, como en Cruset, “las velas mojadas”. Es decir, la canción de Bautista se basa en la tradición pero usa los tópicos de manera distanciada, en el sentido del Formalismo Ruso; es, por tanto una obra más bien neoclásica, más bien individualista, o como criticaría Giménez Caballero, “yoística” donde el “yo” da la norma; según éste la libertad del individuo se considera peligrosa y sospechosa para el “Nuevo Estado”. La canción de Eduardo no tiene esta distancia, aplica los tópicos de manera directa, sin cuestionarlos; se subordina a lo general, a la expectación de la masa; sus obras son, en este sentido “obras humildes”. La simplicidad es finalidad en sí misma debido a que el texto ofrece la referencia exacta. En la canción de Bautista (y en el texto de Lorca) la simplicidad es sólo un medio para otra finalidad que hemos caracterizado en palabras del Formalismo Ruso como un oír auténticamente las obras. De modo dialéctico podría decirse que la simplicidad se supera a sí misma, es su propia negación.

Aunque todos, tanto Cruset/Sáinz de la Maza como Lorca/Bautista, usen elementos del neopopularismo, los resultados de sus obras son completamente diferentes. La vanguardia no tenía que ser extravagante y rebuscada, sólo les bastaba con ordenar nuevamente los diferentes elementos para otorgarles un nuevo sentido, “una nueva vida”.

Recibido: 22/10/2010

Aceptado: 03/06/2011